

LE JOURNAL DE BORD DU SOULIER DE SATIN
AU PALAIS DES PAPES

Les représentations du *Soulier de satin*, dans la cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon, au mois de juillet 1987, dans la mise en scène d'Antoine Vitez, ont été un événement artistique et culturel mémorable. De ces soirées, par nature éphémères et cependant inoubliables, il existe un témoignage et un souvenir durables : le *Journal de bord du Soulier de satin*, rédigé au jour le jour, des premières répétitions aux ultimes représentations, par Éloi Recoing, assistant du metteur en scène (*Le Monde Éditions*, 1991). Composé selon l'ordre des scènes, mêlant le commentaire aux anecdotes, enrichi de correspondances et de réflexions de tous les participants, du metteur en scène aux acteurs et des techniciens aux critiques, cet ouvrage, abondamment et superbement illustré de photographies prises au cours des représentations, constitue un document d'une richesse exceptionnelle, où sont retracées la genèse, l'élaboration et la réalisation de cette création. C'est là, selon l'auteur, le « récit improvisé d'une odyssée », la « monographie d'un souvenir », le mémorial d'un moment où « le théâtre avait eu lieu, comme rarement il a lieu », et qui est entré à jamais « dans la légende du festival d'Avignon ». De ces instants de beauté, de ferveur et d'émotion, il est peut-être opportun, à l'occasion du trentième anniversaire de l'événement, de raviver, au fil du livre d'Éloi Recoing, les moments forts, les souffrances et les bonheurs, pour « ceux que les traces font rêver », qu'ils en aient été les heureux témoins ou se plaisent à découvrir, à travers son évocation, « les prodiges dont le théâtre est capable » (p. 5).

Bien que ce *Journal de bord* soit ici considéré surtout pour sa teneur documentaire, on ne laissera pas d'être sensible à la qualité de l'expression et au bonheur de bien des formules venues sous la plume de l'auteur ou des différents intervenants cités. Il est plaisant de voir Claudel qualifié de « Buñuel clérical » (p. 108), et s'il est relativement banal de percevoir dans *Le Soulier de satin* une « formidable confession », « une bouleversante entreprise de dissimulation et d'aveu », « la vie de Paul Claudel lui-même, transfigurée par la poésie », il est plus original de le définir comme « l'odyssée d'un esprit », « sa recherche à lui du temps perdu » (p. 25), « une recherche du temps perdu pour que rien ne soit perdu » (p. 116). Antoine Vitez voit avec raison dans le drame « le vrai Journal de Claudel », « le masque splendide d'un journal intime », et le rapproche judicieusement du « *mentir vrai* » d'Aragon, dont il avait été le secrétaire et le proche, « une façon de mentir sa vie pour la raconter, pour pouvoir la vivre aussi », un art et un besoin de transmuier son existence « en or et légende ». Car le théâtre, estimait-il, est le « seul moyen de tout raconter, de tout dire de la vie » (p. 8). Le commentaire de la pièce, scène par scène, ajoute à l'abondant corpus critique du *Soulier de satin* la réflexion et la réaction à vif de tous ceux qui ont eu à cœur, pendant des mois, de la réaliser et de l'interpréter, à tous les sens du terme. Mais non moins qu'un minutieux examen de la signification et de la portée des dialogues et des personnages, le *Journal de bord* est la relation des phases et des faits qui ont marqué le déroulement des répétitions et des représentations. La première réunion d'information eut lieu le 1^{er} mars 1987, dans la salle des répétitions du Palais de Chaillot. Ce fut l'occasion d'un hommage à Jean-Louis Barrault, le premier créateur de l'œuvre aux sombres jours de 1943, qualifié par Vitez de « grand aventurier du théâtre au XX^e siècle, découvreur de terres inconnues », et qui proclamait lui-même, en réponse, sa joie d'avoir été le « Médecin accoucheur de *Tête d'Or*, de *Partage*, du *Soulier* et de *Christophe Colomb* » (p. 24). La distribution avait été effectuée par le metteur en scène en fonction des acteurs qu'il connaissait et dont il appréciait l'adaptation au rôle qui leur était réservé : dans ses mises en scène, avouait Vitez, « les acteurs ont été préexistants » (p. 8). Ainsi seront recrutées Madeleine Marion, qui avait précédemment incarné le

personnage d'Ysé et lui avait fait découvrir Claudel, et Ludmila Mikaël, qui avait joué aussi Ysé au Théâtre-Français et se trouvait donc prédisposée à revêtir, sous un autre nom, le visage de la même femme. Le choix des acteurs offrait même un côté familial, puisque « trois générations de Vitez », « le trio infernal », selon Jeanne Vitez qui avouait en avoir été considérablement « perturbée » et avoir vécu les représentations comme un « psychodrame » (p. 63) : auprès d'Antoine Vitez, qui jouait le personnage de Pélage, sa fille Jeanne avait plusieurs rôles secondaires, de la charmille de la première Journée à l'Ombre double de la seconde Journée, de la logeuse de la troisième Journée à la bouchère de la dernière, tandis que sa petite-fille Judith incarnait l'enfant Sept-Épées dans la scène des adieux de la troisième Journée. Vitez, qui avait l'âge de Claudel à l'époque où il achevait *Le Soulier de satin*, était lui-même étonnamment accordé à l'œuvre et à l'auteur qu'il désirait mettre en scène : entre un « galopin poète » et un « poète galopin », selon la plaisante expression de Pierre Vial, il existait comme une secrète affinité à travers et par delà les oppositions idéologiques. Vitez détestait et adorait à la fois en Claudel un « fieffé réactionnaire » doublé d'un « rimbaldien anarcho-révolutionnaire ». Le militant communiste éprouvait sinon de la sympathie, du moins une certaine « indulgence » envers « l'utopie catholique » de la Contre-Réforme, « virulente et passionnée », à vocation conquérante et universelle, comme le communisme auquel il avait longtemps et passionnément adhéré (p. 36). Entre tous les artisans engagés dans l'aventure, le metteur en scène avait l'art de former, rappelait aussi Pierre Vial, fier d'avoir joué le rôle de l'Annoncier qui donne le « la » du drame, « des troupes d'amitié » (p. 36), où chacun, acteurs et techniciens, au cours des répétitions puis des longues représentations qui se poursuivaient toute la nuit, ne cessait d'être attentif au travail des autres et de les réconforter de ses encouragements.

Après l'enthousiasme et l'entrain du « premier jet » vint, avec la fatigue et les contretemps, « le temps du doute ». Antoine Vitez était souvent malade, inquiet, hanté par la terreur du « trou de mémoire » (p. 49), au point qu'il fallut, pour le rassurer, engager une « souffleuse » (p. 50). Le 5 mai est achevé le premier « filage » du spectacle, au terme duquel il apparaît que la représentation doit durer 9h30 sans les entractes, et se terminera donc « au grand jour » (p. 76) : il n'y aura cependant pas d'autre coupure que celle, envisagée dès le départ, pour des raisons économiques et dramatiques, de la scène des conquistadors au seuil de la deuxième Journée, qui s'ouvrira donc avec l'Irrépressible. Le 8 mai, Antoine est « exténué », et « la répétition se déroule dans l'extrême fatigue » (p. 78). Le 20 mai, il est absent, « submergé par l'angoisse » (p. 80). Le 5 juin, un premier passage sur le grand plateau de Chaillot contraint le metteur en scène et les acteurs à « s'adapter à ce nouvel espace » : à la suite d'un malaise de Vitez, « la répétition est suspendue » (p. 86). Les ultimes répétitions s'effectuèrent sur plateau de la cour d'honneur du Palais des papes, à Avignon, dans un nouvel espace où « toutes les distances sont augmentées », et où ce « théâtre à ciel ouvert » exige un aménagement de la mise en scène (p. 112). Le 3 juillet, le mistral disperse les « images de saints », qu'il faut fixer par des galets, ou, mieux, remplacer par des rectangles de lumière (p. 110). Des « trombes d'eau » sur Avignon, en ce mois inhabituellement pluvieux, contraindront à annuler une répétition – « le ciel a ses raisons que la raison ne connaît pas » – si bien que la première intégrale sera donnée devant les spectateurs, qui la découvriront en même temps que les acteurs et le metteur en scène (p. 115).

La création eut lieu, dans la cour d'honneur du Palais des papes, où Jean Vilar avait inauguré le festival en 1947, du 9 au 21 juillet 1987, en alternant les représentations en deux soirées et les « intégrales », les unes et les autres interrompues parfois ou annulées par la pluie. Pour les acteurs, mais pour les spectateurs aussi, exposés à la fatigue et à la fraîcheur de la nuit, ces soirées comportaient « une dimension athlétique » (p. 85), exigeant une résistance à la fois physique et mentale à la limite de l'exploit sportif. Vitez, qui jouait le personnage de Pélage, eut un « trou de mémoire d'anthologie », lors de son dialogue avec Honoria à la scène

III de la deuxième Journée, qui le contraignit à recevoir tout son texte du souffleur et le fit, malgré les applaudissements, aller « pleurer sa honte » en coulisse (p. 51). En proie à « un accès de désespoir absolu », se souvenait Pierre Vial, il « pleurait comme un enfant ». Didier Sandre, auquel était dévolu le rôle écrasant de Rodrigue, avouait avoir été, au terme des représentations, « vidé physiquement, mentalement », épuisé par la « contradiction » entre l'élévation spirituelle du discours et la nécessité de maintenir « une forme d'athlète », en contrôlant « son souffle, sa voix, ses muscles » (p. 39). Il est aussi des souvenirs plus plaisants, comme la vision, qu'évoquait Robin Renucci, d'Aurélien Recoing dans les coulisses, affublé de « ses ailes d'ange », en train de « coller sa dernière plume sur son pied peint en or ». Car le travail harassant des représentations n'excluait pas la détente et la jovialité dans les coulisses, où la vie était « sous le signe du rire » : « On pleurait sur scène, rappelait encore Robin Renucci, mais on riait dans la vie » (p. 62). Tous enfin, acteurs et spectateurs, ont conservé le souvenir exaltant de l'inexprimable émotion qui les étreignait au petit matin, quand se déroulaient les dernières scènes à la lumière du jour levant, quand « le vol des martinets » tournoyait « au-dessus de la tête du pauvre Rodrigue » (p. 13) et que les premiers rayons du soleil venaient frapper la proue de Prouhèze, annulant et remplaçant ainsi les effets de lumière imaginés par Patrice Trotter (p. 64). Ludmila Mikaël se souvenait des « applaudissements d'anthologie », au matin des intégrales, où l'on ne savait plus « qui était l'acteur ? Qui le spectateur ? », unis dans une même exaltation qui était comme une « résurrection » (p. 62). Vitez lui-même, au lendemain des représentations, « encore tout illuminé du *Soulier* – et exsangue », évoquait dans une lettre à Renée Nantet, la fille de Claudel, le 2 août 1987, la ferveur d'un accueil bouleversant : « Les grandes intégrales, dont une presque toute sous la pluie (douze heures d'ondées !) font un souvenir inoubliable. Voir, à 9 heures, le matin, les spectateurs, livides, épuisés, en larmes, devant nous, tous restés là, emmitouflés dans leurs couvertures, avec leurs thermos, acclamant, c'était une émotion incroyable, et de cela même nous nous remettons à peine » (p. 126).

Après les grandes nuits d'Avignon, *Le Soulier de satin* fut représenté, toujours devant des salles enthousiastes, à Barcelone du 5 au 10 octobre 1987, à Berlin du 16 au 18 octobre, à Clermont-Ferrand les 28 et 29 octobre, puis au Palais de Chaillot du 8 novembre au 20 décembre, à Bruxelles enfin du 10 au 31 janvier 1988. « Jouer *Le Soulier de satin* », disait Vitez, « c'est faire un voyage ». Voyage dans le temps et dans l'espace, exigeant une perpétuelle adaptation de la mise en scène et du jeu, pour passer « du ciel ouvert d'Avignon au théâtre fermé », de « la scène large de Chaillot à la scène plus étroite du Théâtre national de Belgique » (p. 128). Malgré les espoirs et les efforts de Vitez, il ne put y avoir de reprise. Ce renoncement n'alla pas sans amertume : « N'avoir plus *Le Soulier* à jouer », écrivait Vitez à Ludmila Mikaël le 7 février 1988, « c'est une terrible nostalgie », dont il « ne se console pas ». Ainsi, écrira-t-il encore à Renée Nantet, le 3 mai 1988, « cette aventure restera dans nos mémoires, unique » (p. 131).

Outre l'histoire des répétitions et des représentations, jalonnée d'anecdotes plaisantes ou pathétiques, le *Journal de bord* comporte une série d'aperçus sur la conception et la réalisation de la mise en scène. Vitez emprunte à Barrault la formule un peu provocante et bien évidemment trompeuse à laquelle il se complaisait, avec la complicité de Claudel, lors de la création du *Soulier de satin* en 1943 : « vite et mal » (p. 13). Loin de toute idée de négligence ou de facilité, l'expression manifeste en revanche une volonté d'appliquer, dans la mise en scène et le jeu, un rythme et un mouvement accélérés. Une note de Vitez précisait le dessin de cette « mise en scène imaginaire » : « l'originalité du spectacle sera sa rapidité. Double rapidité : à savoir celle du jeu lui-même et celle des enchaînements. *Aucun temps* autorisé entre la fin d'une scène et le début d'une autre. Cela est un principe formel essentiel qui oblige à un style. Autrement dit, chaque acteur devra quitter le plateau pour laisser place à celui qui le suit, dans quelque état de jeu qu'il soit. [...] Et la musique sera là pour annoncer

les numéros forains et presser le mouvement ». Vitez et ses collaborateurs se conformaient ainsi fidèlement aux prescriptions de Claudel, qui avait prévu, dès 1924, dans les « directions scéniques » indiquées au cas où sa pièce serait jouée « un jour ou l'autre, dans dix ou vingt ans », qu'« il est essentiel que les tableaux se suivent sans la moindre interruption. [...] Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. [...] Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme ».

Un autre principe, issu du précédent, mais s'appliquant plus généralement encore à la mise en scène, au décor comme au jeu, était la « désinvolture absolue envers le réalisme » (p. 19) : « ce théâtre affirmait Vitez, implique une attaque extrêmement violente contre le théâtre réaliste qui semble vouloir représenter la vie », alors que « Claudel, lui, veut magnifier la vie, faire un théâtre épique qui inclut avec une désinvolture formidable la totalité des autres formes » (p. 9). Yannis Kokkos concevait les décors dans le même esprit : « La terre, les bateaux, les ports et les forteresses entassés comme des accessoires de théâtre attendraient leur tour d'entrer en scène [...]. Quelques peintures parsemées sur les parois des escaliers mobiles, les proues, les chevaux de bois, donneraient le goût salé de l'aventure. L'esthétique du spectacle respecterait les jeux anachroniques malicieusement glissés par Claudel [...] ». Toute la mise en scène était conçue pour présenter, selon l'expression qui revient plusieurs fois dans le *Journal de bord*, un caractère essentiellement « forain » (p. 59). Vitez respectait ainsi la prédilection de Claudel pour les jeux du théâtre dans et sur le théâtre, auquel se plaisait l'auteur de *Protée*, de *L'Ours et la lune* et du *Ravissement de Scapin*. Dans le recours ostentatoire aux ficelles les plus grossières du théâtre auxquelles recourait avec jubilation l'auteur du *Soulier de satin*, Vitez avait judicieusement pressenti, plutôt qu'une provocation et une démystification, « un hymne à la puissance illimitée du théâtre » (p. 8).

Si le metteur en scène écartait tout souci de réalisme, il tenait en revanche à conserver à la représentation, et notamment aux figures imaginaires et aux personnages surnaturels, un aspect matériel, vivant et humain. Il faut, estimait Vitez, « donner une chair aux idées », avouer « l'incarnation » (p. 52). Les saints de Prague, qui « naissent du rêve de Musique endormie », n'en sont pas moins de « vivantes vérités », auxquelles il faut prêter une apparence humaine (p. 76). À saint Jacques, il convient de conférer « un aspect fraternel », à la fois « prophétique et plein de douceur », car « le théâtre peut tout incarner », même une constellation (p. 52). L'ange gardien, dans sa première apparition auprès de Prouhèze en train de s'échapper douloureusement de sa prison (première Journée, scène 12), doit être « le plus terrestre possible » : le spectateur doit voir « un homme inquiet qui cherche à venir en aide à quelqu'un dans la détresse », et qui « pleure et souffre comme toutes créatures » (p. 35). Antoine Vitez avait même imaginé que « l'ange soit enrhumé », du moins soit perçu comme « un personnage incarné dans la vie de tous les jours ». Dans le songe éveillé de Prouhèze, à la scène 8 de la troisième Journée, lorsque l'Ange apparaît en habile et cruel « pêcheur » d'âme, Aurélien Recoing, qui jouait le rôle, eut l'idée de « matérialiser » le fil qui relie l'ange à sa proie et d'accrocher « un véritable hameçon à la robe de Prouhèze » : ce fil qui n'avait existé, lors des répétitions, que « dans l'imaginaire » et « d'une manière abstraite », acquit alors, dans un bref faisceau de lumière, une réalité à la fois concrète et symbolique (p. 39). Même la charmille interposée, lors de leur premier dialogue, entre Camille et Prouhèze (première Journée, scène 3), était figurée par une actrice : car « le théâtre convertit tout en humain et peut même faire parler l'inanimé » (p. 28). Il convint aussi d'« incarner l'ombre double », dont la représentation avait soulevé des difficultés insurmontables à Barrault lors de la création de 1943, si bien qu'il avait dû se résoudre à couper la scène, au grand regret de Claudel. L'idée de « représenter sur un écran l'irreprésentable », à laquelle Claudel et Barrault avaient tenté de recourir, paraissait inadéquate : « mieux vaut s'en tenir au caractère forain de la représentation, être au premier degré l'ombre double, l'incarner » (p. 59), en confier la

figuration à une actrice, en l'occurrence Jeanne Vitez. S'il faut, selon le mot familier de Vitez, « faire théâtre de tout », le théâtre est aussi l'art de faire de tout, même des entités les plus spirituelles, des réalités matériellement sensibles.

Le problème essentiel de la diction, particulièrement délicat en raison de la spécificité de l'écriture de Claudel, fut aussi l'objet de recommandations impératives. Les acteurs étaient priés de « respecter l'unité de souffle du verset claudélien, au risque de manquer de souffle » (p. 27). Selon Vitez en effet, « le respect de la versification claudélienne est une obligation absolue », à laquelle il entendait s'attacher « avec une exactitude maniaque » : « on s'abstiendra de respirer dans les versets, quelles que soient leur longueur et leur apparente bizarrerie ; on prendra son souffle entre deux versets, si étrange que soit l'interruption produite ». Cette soumission au rythme original du verset claudélien ne lui semblait pas seulement exigée par une obéissance formelle à la texture du langage, mais lui paraissait constituer le seul moyen de trouver « le sens », non pas « le sens banal (qui s'obtiendrait en mettant les vers bout à bout pour en faire de la prose), mais le vrai sens des situations dramatiques, qui permet de jouer les personnages ». Car, affirmait-il, « le fond profond, l'âme de ces personnages fictifs est donnée par la forme de leur langage », cette « langue d'art » qui est « plus vraie, plus *naturelle* que le dialogue des dialoguistes » (p. 59-60). Conformément encore aux préceptes de Claudel, qui avait fortement insisté sur ce point lors des représentations de 1943 à la Comédie-Française, il convenait de « se méfier également d'une diction trop vocalique », alors que mettre en valeur « l'architecture consonantique du poème » est « une façon de garder les pieds sur terre » (p. 27).

Le *Journal de bord* du *Soulier de satin* relate enfin, par le biais d'entretiens avec les principaux acteurs, l'investissement personnel que chacun a dû consentir pour jouer son personnage et le retentissement que l'exécution de l'œuvre a provoqué dans leur vie intérieure. Loin de se borner à constituer une performance vocale, technique et physique, la longue élaboration de la pièce a suscité comme une imprégnation morale et, sinon une adhésion, du moins une attention et une sensibilité accrues au climat religieux du drame. La réalisation du *Soulier de satin* s'est effectuée pour certains, selon l'expression d'Éloi Recoing, « au risque de la foi » (p. 5). Ludmila Mikaël, dans le rôle de Prouhèze, avouait avoir éprouvé « un bouleversement organique et spirituel profond ». Jouant le personnage de la femme, « accoucheuse » qui « montre le chemin qui mène à Dieu », elle en vint à partager, sinon la foi de l'héroïne, du moins les aspirations qui l'animent : « L'idée de Dieu désormais, déclare-t-elle, m'envahit de plus en plus, en dehors des églises et de leurs dogmes ». *Le Soulier de satin* l'a fait « croire aux anges gardiens et à la survie de l'âme », en sorte que dans son dialogue avec l'ange elle a eu parfois « la sensation de léviter », en particulier, ajoutait-elle avec malice, « dans les bras de l'ange » (p. 62). Robin Renucci, dans le personnage de Camille, affirmait avoir vécu l'un de « ces moments rares où s'établit une connexion intense entre le rôle et soi ». Éprouvant profondément la souffrance et les tourments du héros, il avait « foi » dans son personnage et se laissait « envahir par le rôle », au point d'en éprouver la violence et les tourments métaphysiques : « J'ai touché, admettait-il, à des zones qui m'étaient jusqu'alors inconnues. Ce fut comme un appel à m'ouvrir à des choses très fortes. Depuis lors je suis beaucoup plus attentif aux questions religieuses » (p. 62-63). Vitez lui-même, ce « religieux athée », selon le mot d'Éloi Recoing (p. 5), n'est pas resté indifférent à l'esprit de l'œuvre. Il avait rencontré en Claudel « un adversaire » à sa mesure, et l'a « aimé au risque de la foi » (p. 38). Lui-même, au lendemain des représentations, éprouvait une « une reconnaissance infinie » envers « cet immense poème » et envers le poète, admettant discrètement que cette expérience avait influé sur sa vision de l'art et de la vie : « Il me semble, écrivait-il à Renée Nantet le 2 août 1987, que quelque chose a changé, au théâtre, depuis ces nuits de juillet à Avignon ; au moins quelque chose a changé pour moi, et en moi » (p. 126).

Le théâtre, écrivait Éloi Recoing dans son avant-propos, est un « art travaillé par l'oubli » (p. 5). Par la relation détaillée des événements, des anecdotes et des péripéties qui ont marqué le déroulement de cette entreprise, des premières répétitions aux dernières représentations, par le commentaire suivi de chacune des scènes accompagné des remarques sur le sens, le rythme et le ton qu'il convenait de leur prêter, par les entretiens avec les comédiens, les décorateurs, les musiciens et les techniciens chargés de réaliser la mise en scène imaginée, conçue et dirigée par Antoine Vitez, par les photographies enfin illustrant les grands moments des soirées, sur scène ou dans les coulisses, ce *Journal de bord*, si bien nommé, est un précieux document propre à fixer dans le souvenir, pour les privilégiés qui en ont été les témoins et pour tous ceux qui s'intéressent à la vie du théâtre, une des plus remarquables créations du festival d'Avignon. Ainsi se réalise et se vérifie, dans le domaine artistique et humain, le mot de l'Ombre double du *Soulier de satin* :

« Ce qui a existé une fois fait partie pour toujours des archives indestructibles. »

Michel LIOURE

